UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Grado en Historia del Arte

TRABAJO FIN DE GRADO

JEU DE MARSEILLE. LAS PRIMERAS CARTAS DEL SURREALISMO
Jeu de Marseille. First cards of surrealism

Estudiante: Alejandra Galán Peralvo
Tutor/a: Daniel Lesmes González

Madrid, Fecha

RESUMEN

ABSTRACT

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DECLARACIÓN RESPONSABLE SOBRE AUTORÍA Y USO ÉTICO DE HERRAMIENTAS DE INTELIGENCIA ARTIFICIAL DEL TRABAJO DE FIN DE GRADO.
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Declaración Responsable sobre Autoría y Uso Ético de Herramientas de Inteligencia Artificial (IA)

Yo, Alejandra Galán Peralvo

Con DNI/NIE/PASAPORTE: 02732072V

declaro de manera responsable que el/la presente:

□ Trabajo de Fin de Grado (TFG)

Titulado/a

Jeu de Marseille. Las primeras cartas del Surrealismo

es el resultado de mi trabajo intelectual personal y creativo, y ha sido elaborado de acuerdo con los principios éticos y las normas de integridad vigentes en la comunidad académica y, más específicamente, en la Universidad Complutense de Madrid.

Soy, pues, autor del material aquí incluido y, cuando no ha sido así y he tomado el material de otra fuente, lo he citado o bien he declarado su procedencia de forma clara -incluidas, en su caso, herramientas de inteligencia artificial-. Las ideas y aportaciones principales incluidas en este trabajo, y que acreditan la adquisición de competencias, son mías y no proceden de otras fuentes o han sido reescritas usando material de otras fuentes.

Asimismo, aseguro que los datos y recursos utilizados son legítimos, verificables y han sido obtenidos de fuentes confiables y autorizadas. Además, he tomado medidas para garantizar la confidencialidad y privacidad de los datos utilizados, evitando cualquier tipo de sesgo o discriminación injusta en el tratamiento de la información.

En Madrid a fecha:

FIRMA

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 4
2. EL CASTILLO DE NAIPES DEL SURREALISMO: LA FORTALEZA EN LA FRONTERA 5
3. JUGARSE EL TIPO 9
4. JUGAR CON EL MEDIO 15
4.1. La recreación del régimen 15
4.2. La “catedral nómada” 17
4.2.1. Los naipes 17
4.2.2. El Tarot de Marsella 19
5. JUGAR CON EL TIPO 20
5.1. Arcanos en clave surrealista 20
5.2. 21

1. INTRODUCCIÓN

2. EL CASTILLO DE NAIPES DEL SURREALISMO: LA FORTALEZA EN LA FRONTERA

"Pero hoy pienso en un castillo, una de cuyas mitades no ha de estar forzosamente en ruinas (…) lo veo en un paisaje agreste, no lejos de París. Algunos amigos míos se encuentran instalados ahí" (Breton 2018, 20).[1]

Cuando el control de las tropas lideradas por Adolf Hitler se cernía sobre la capital francesa en mayo de 1940, gran parte de los intelectuales que lograron zafarse de las fuerzas alemanas se refugiaron en el sur de Francia. Bajo el amparo legal del Centro Norteamericano de Socorro, el periodista Varian Fry estableció en Marsella una red que auxilió a los opositores de las potencias europeas que conformaban el Eje. En una de sus sedes activa en la denominada "zona libre" durante los dos años posteriores a la invasión, villa Air-Bel, se dio cobijo a los declarados enemigos del Tercer Reich: el matrimonio conformado por Jacqueline Lamba y André Breton, André Masson, Óscar Domínguez, Max Ernst, Victor Brauner y Jacques Hérold, entre otros. Más que un refugio humanitario, fue un espacio que acogió propuestas rompedoras y propició la circulación de ideas que se cobraban con vidas más allá de sus muros; "(…) un vibrante y fructífero salón artístico, hogar de animados debates y de asuntos clandestinos, a lo que se añadían otros entretenimientos como (…) los juegos, con dibujos surrealistas y concursos de toda clase, organizados por Breton" (Monmany 2015, 21).[2]

Estas veladas dominadas por el factor lúdico y la incertidumbre, adquirieron especial entidad antes de que André Breton emplease el término que Apollinaire había rescatado de Gérard de Nerval — quien se remitió a asociarlo con el orfismo — para definir un modo de expresión con el que ya se experimentaba en el campo artístico de vanguardia, el surrealismo[3].

En Zúrich, zona neutral durante la Gran Guerra, el dadaísmo impulsó el desarrollo de actividades que transgreden en todos los sentidos los marcos a los que se había adscrito el arte. Hugo Ball se sirvió en 1916, en pleno exilio del significante de "dada" en varios idiomas, y por lo tanto, de una "palabra internacional. Sólo una palabra y la palabra como movimiento" en el *Manifiesto de la Primera Velada Dadá* para

[1]André Breton, *Manifiestos del surrealismo* (CDMX: Titivillus, 2018), 20.
[2]Mercedes Monmany. "Varian Fry: un enviado del mundo libre", en *La Lista Negra: Entregar cuando se le solicite*, 15-37 (Madrid: Confluencias, 2015).
[3]André Breton, *Manifiestos del surrealismo* (CDMX: Titivillus, 2018), 42-45.

designar actividades sin visión de futuro, pues no responden a ninguna motivación decisiva más que su expresión inmediata[4].

Otras corrientes de vanguardia proclamaron ambiciones igualmente universales, y muchas de ellas armaron complejas maquinarias artísticas con el objeto de imprimir en el imaginario colectivo una visión alternativa. Movimientos como el propulsado por el italiano Filippo Tommaso Marinetti conquistaron otras regiones como Francia, en cuya capital se publicó en 1909 el *Manifiesto del Futurismo*. Sin embargo, en casos como este, el alcance fue superficial, al recurrir a asuntos de orden general — fundados en la interpretación de conceptos revisados por grandes pensadores europeos en la segunda mitad del siglo XIX — como garantes para imponer intereses particulares; acotaron su margen de interpretación. Frente a ello, el dadaísmo adoptó una posición radicalmente distinta, negando cualquier intento de instrumentalizar el arte y reivindicando la obra como expresión inmediata de una experiencia única[5].

Algunos de los fundadores del surrealismo, como André Breton o Max Ernst, formados en el dadaísmo, heredaron parcialmente esta actitud crítica, aunque pronto se distanciaron del movimiento al rechazar la falta de concienciación de sus representantes, que negaban la implicación de la obra en escenarios ajenos al de su gestación. Sin renunciar a los gestos que caracterizan las actuaciones dadaístas, en las que prima la agencia del inconsciente, decidieron intervenir a través de ellos, profundizando en lo que cimienta las estructuras que sustentan más que la cultura o la civilización, el ser humano.

En el *Primer Manifiesto del Surrealismo*, André Breton reniega de la hegemonía instrumental de la razón como motor de la liberación, extendiendo el sentido del término poético "surrealismo" al definirlo como automatismo "psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento" (Breton 2018, 25)[6]. Dirige de este modo las operaciones surrealistas en las que el artista, en lugar de creador, es canal por medio del cual lo reprimido por el yugo de la razón es liberado; sin resistirse a la natural tendencia a colonizar lo no racional a fuerza de sistematizar procedimientos ajenos a la lógica.

En los últimos años del siglo XIX, en la esfera de la psicopatología, se profundizó en el estudio de estos estados de conciencia asimilados como prácticas

[4] Hugo Ball. *La huida del tiempo (un diario)* (Barcelona: Acantilado, 2005), 371-373.
[5] João Vicente Ganzarolli de Oliveira. "Futurismo: un siglo", *Enfoques* 29, no. 2 (2017): 51-56.
[6] André Breton, *Manifiestos del surrealismo* (CDMX: Titivillus, 2018), 25.

artísticas décadas después en la "época de los sueños", cuando Breton confiesa: "(…) nos hemos convertido en nuestras obras, en receptores pasivos de múltiples ecos, en modestos aparatos registradores (…)" (Breton 2018, 26)[7]; serán determinantes, no sólo las publicaciones de literatura científica de especialistas en el ámbito, sino las obras literarias condenadas por ultrajar la moral pública, rescatadas por el mismo sector médico, entre las que resaltan *Las Flores del Mal* de Charles Baudelaire y *Los infortunios de la Virtud* de Marqués de Sade, pues fueron fuente de inspiración también en los experimentos surrealistas[8].

La consagración ritual del método en el ámbito artístico — improvisada ya en 1916 en las veladas dadaístas celebradas en el Cabaret Voltaire — derivaría en una suerte de corriente espiritual de vanguardia con artistas-soldado, surrealistas absolutos, y las obras de otros pensadores que no habían consagrado su labor en esos términos, a su servicio[9].

Ya en el texto fundacional, en línea con la teoría de Pierre Reverdy, a quien el propio Breton destina un poema al que posteriormente atribuye cualidades premonitorias[10]; declara su negativa a "(…) pretender que el espíritu ha captado las relaciones entre las dos realidades de contacto (…) no ha captado nada conscientemente, sino que del acercamiento fortuito de dos términos ha brotado (…) el fulgor de la imagen, a cuyo brillo somos infinitamente sensibles" (Breton 2018, 32)[11].

Al asumir como condición primaria la escisión de la experiencia, las intervenciones surrealistas aspiran a evidenciar la descomposición dual a la que la realidad es sometida por defecto de la configuración de la actividad mental al ser desnivelada en dos planos de percepción, el consciente y el inconsciente. La mente, semejante a una prisión, retiene en dos estancias separadas contenidos de realidad. El surrealismo habita esta grieta al introducir, por mediación de fórmulas que franquean las barreras de la razón, dispositivos que actúan como llaves custodias de puertas cuya apertura conduce a la fusión de estas fuerzas aparentemente opuestas. En este sentido, las imágenes, lejos de ser iconos autónomos que fijan un sentido unívoco, son signo de

---

[7] María José González Madrid, "Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo" (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2013), 61.
André Breton, *Manifiestos del surrealismo* (CDMX: Titivillus, 2018), 26.
[8] Enrique López Castellón. "Marqués de Sade. Los infortunios de la virtud", en *Los infortunios de la virtud*, 5-32 (Madrid: Trigo Ediciones, 2009).
[9] Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Madrid: Alianza, 2000), 159-180.
[10] André Breton. *El amor loco* (Madrid: Alianza, 2008), 66-69.
[11] André Breton, *Manifiestos del surrealismo* (CDMX: Titivillus, 2018), 32.

"dos realidades distantes" que Breton entiende como "los únicos conductores del espíritu"[12].

Al reasignar a la obra un papel mediador entre lo no conciliado, el surrealismo traslada esa tensión a la propia estructura de sus ejecuciones artísticas. Esta lógica se materializa en artefactos como el *Jeu de Marseille*, que en absoluto se adscribe a un marco exclusivamente lúdico, sino que se presenta como un producto de la actividad surrealista en el que se anticipa la capacidad del movimiento para infiltrarse en sistemas simbólicos preexistentes y reconfigurarlos. Asimismo, además de reflejar la cadena de transmisión de ideas, funciona como un organismo que expone la coherencia interna que sostiene la apariencia paradójica del surrealismo. El azar objetivo, la analogía y la asociación libre no operan como métodos de producción, sino como principios estructurales que reorganizan jerarquías, categorías y valores.

Como apunta en 1924 quien reivindicara el hallazgo del surrealismo compartido con el escritor Philippe Soupault — pese que los vanguardistas no llegaron a Marsella "por el sendero luminoso de sus caprichos"— la fantasía no fue una mera ilusión[13]. Los huéspedes del "castillo de Espere-Visa", motivados por disolver el régimen de la razón, generaron disparadores de la imaginación, liberando el estado psíquico onírico en el marco de la vigilia con visos de integrar la realidad fragmentada.

3. JUGARSE EL TIPO

> (…) sólo puede existir una gran expedición en el dominio del arte cuando se emprende *con riesgo de la propia vida*; que el camino a seguir no está precisamente protegido por parapetos, y que cada artista debe partir sólo en busca del *Vellocino de oro*. Más que nunca, en 1942, los principios de *oposición* deben ser fortalecidos[14].

A la temprana edad de veinte años, André Breton, sin posibilidad de concluir su formación académica, sirvió como médico auxiliar en instituciones psiquiátricas al estallar la Primera Guerra Mundial. Sin pisar el campo de batalla, accedió, sin embargo, a su núcleo operativo: el cuerpo fracturado. No asistió al cuerpo herido únicamente en su materialidad, contempló el sujeto escindido, atravesado por fuerzas que desbordaron cualquier lógica causal. Allí, donde la razón revelaba su incapacidad de reconstruir lo

[12] Ibidem, 32-33.
[13] Ibidem, 20-21.
[14] Ibidem, 85.

que bajo su mandato fue desmantelado, descubrió un campo de observación que cultivaría toda su trayectoria. Fue en ese contexto donde entró en contacto con los escritos de Sigmund Freud, al que visitó personalmente en 1921; que no recibiría bien ciertas lecturas que se realizaron sobre *La interpretación de los sueños*[15]. Para Breton, más que su corpus teórico, fue determinante el reconocimiento de una grieta desde la propia esfera académica, al suponer la constatación de que la actividad psíquica no se agota en la conciencia, y que lo reprimido no desaparece, sino que se expresa sin evidenciarse[16].

En 1919, junto a Philippe Sopault, Breton ensaya en *Los campos magnético*s un procedimiento que representa el libre flujo del pensamiento al capturarlo en su estado de emergencia. Esta cesión no implica la renuncia a la intervención, aunque el automatismo psíquico se erija como principio, la práctica surrealista no se abandona al azar, sino que resignifica la arbitrariedad aparente.

En el segundo manifiesto, al tiempo que revela la necesidad de ocultación del surrealismo, Breton constata la influencia "uraniana" e interpreta que la posición de los astros se traduce en nuestros rasgos[17]. No resulta anecdótico que, pese a constar que su nacimiento se produjo el 19 de febrero de 1896, Breton lo anticipa un día en sus escritos[18]. Si bien el gesto es mínimo, en este contexto introduce una torsión decisiva al considerar que el cielo de nacimiento condiciona la existencia y no asumir el cosmos como destino, sino como estructura susceptible de ser intervenida.

En nombre de *La Révolution Surréaliste*, proclamada como vocación, y medio de difusión de los ideales activo entre 1924 y 1929, en cuyo último número integra el segundo manifiesto; reivindica una posición que no todos los que se adscriben a la causa sostendrán hasta sus últimos términos. Si la entrega no es absoluta, la crítica personal se hace sonar con más frecuencia que el término "libertad", en el que redunda el movimiento[19].

Tras la crisis y fragmentación del surrealismo anunciada en dicha publicación, Breton se sirve del mismo medio de difusión para redirigir el movimiento, funda *El surrealismo al servicio de la revolución*, interviniendo en causas de orden político a las

[15]Sigmund Freud, "La interpretación de los sueños", en Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.), *Obras completas*, Barcelona: RBA, I, 2006, 347.
[16]Xavier Puig, "El ismo surreal", *Nosferatu. Revista de cine*, 3 (1990), 26-33.
[17]André Breton, *Manifiestos del surrealismo* (CDMX: Titivillus, 2018), 167.
[18]Alicia Dujovne Ortiz, "André Breton", *Arquitrave*, 37 (2008), 30.
[19]André Breton (dir.) . *La Révolution surréaliste*, 12 (1929).

que se entregarán en mayor o menor medida. No obstante, de nuevo, como se anulan las alianzas —en este caso con partidos de cuerda marxista— la revista se disuelve en 1933; el movimiento fundado en reparar en la ruptura se reafirma en el acto[20].

Una década después, en Marsella, bajo condiciones excepcionales, la amenaza actúa como principio de cohesión provisional, pues depende de su propia inminencia. El estatuto del *Jeu de Marseille*, gestado en aquel intervalo, es el de un material en suspensión. Lo que en villa Air-Bel opera como práctica atravesada por el azar, la colectividad y la no fijación, fuera de ese espacio de urgencia se formaliza por medio de la inversión de los principios que lo habían hecho posible. Donde rige el automatismo interviene la razón, lo irreproducible se somete a reproducción, lo irrepresentable adopta forma, lo colectivo se redistribuye en gestos individuales y viceversa. Todas estas tensiones se imprimen en el devenir del movimiento y conforman el mazo, que además de ser un síntoma de la atmósfera inestable en que se constituye, formaliza su lógica interna.

La apertura del surrealismo evidencia los mecanismos de exclusión, la aparente integración de contrarios convive con una práctica de depuración constante; la paradoja es el eje hermenéutico. Breton, aun oponiéndose a recibir el título de "Papa del surrealismo", ejerce como tal. Tras proclamarse "el Pez Soluble" por haber nacido bajo el signo Piscis, no fija una doctrina estable, pero sí determina los umbrales de pertenencia[21]. No es casual que en el *Jeu de Marseille* el mago del palo de las cerraduras sea Paracelso, aquel que rechazó explícitamente ser identificado como mago, es reinscrito como tal. Como reza en su *Philosophia occulta* "(…) cuanto digan los teólogos y los sofistas contra mí no me afectará, que me llamen mago, nigromante o sacrílego (…)" (Paracelso 1977, 105)[22]. Como no podía ser de otro modo, aunque el reparto se realizó por sorteo, Breton fue el encargado de trazar el bosquejo de esta carta — que no de diseñar el motivo —, además de formular plásticamente el as del palo de cerraduras, que preside el conocimiento, del *Jeu de Marseille*[23].

El artista de origen germánico, Max Ernst, que fue soldado en la Primera Guerra Mundial, además de contribuir al impulso del dadaísmo, como Breton, rechazó la

[20]Javier Mañero Rodicio, "Acción surrealista y medios de intervención. El surrealismo en las revistas, 1930-1939", *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), 209-217.
[21]André Breton. *Manifiestos del surrealismo*. (CDMX: Titivillus, 2018), 35.
[22]Paracelso, "Acerca de los caracteres", en Luis Cárcamo (ed.), *Tres tratados esotéricos*, Madrid: 1977, 103.
[23]Fabrice Flahutez, "Du cadavre exquis au Jeu de Marseille", *TDC,* 1119 (2019), 48-49.

actitud nihilista de los que se negaban a dirigir el movimiento. Análogamente, su práctica integra la fragmentación, fundamentada, en sus palabras, por: "(…) la identificación súbita de mis facultades visionarias y la sucesión alucinante de imágenes contradictorias, que se superponían entre sí con la persistencia y la rapidez que caracterizan los recuerdos amorosos" (Ernst 1982, 188)[24].

Aunque la fricción entre Breton y Ernst comenzó a dejar huella antes de la formación del surrealismo, ya que este primero acusó sistemáticamente a múltiples individuos y colectivos de traición a la misión revolucionaria; Breton también aireó otras cuestiones. Max Ernst, versado en las ciencias ocultas, fiel al espíritu surrealista en determinados momentos, además de experimentar desde los albores del surrealismo "la alquimia de la imagen visual", que permite el "encuentro fortuito de dos realidades distintas"[25]; fijó su devenir a suerte de oráculo, como debían hacer naturalmente los miembros de la por aquel entonces denominada "Central Surrealista". Así responde un extracto fechado el doce de octubre de 1927 constituyente de la determinante obra que Breton arma con fragmentos de su realidad, *Nadja*: "¿Aceptaría Max Ernst, a quien le he hablado de ella, hacer el retrato de Nadja? Me dice que Madame Sacco ha visto en su camino una Nadia (…) que (…) causaría un daño físico a la mujer que ama: esta indicación contraria nos parece suficiente" (Breton 2014, 74)[26].

Más de una década después, tras ensayar la aplicación de técnicas inusuales en el proceso artístico, encerrado en una celda en varias ocasiones por las autoridades francesas durante la Segunda Guerra Mundial; al reencontrarse en Marsella con algunos de los que habían profesado el surrealismo, Ernst traza con cera sobre un papel dos bocetos del as de las llamas — que no deja de ser la reformulación iconográfica de Melusina bajo la óptica surrealista — y el correspondiente al mago del palo de las ruedas, el revolucionario Pancho Villa[27].

Wifredo Lam, formado en La Habana y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, combatiente durante la Guerra Civil española en el frente republicano antes de integrarse en el circuito surrealista, en cuyo seno no sólo amplía el horizonte geográfico del movimiento, sino que introduce una dimensión en la que la modernidad

[24]Max Ernst, "Historia de una historia natural", en Pere Gimferrer y Alfred Sargatal (eds.), *Escrituras*, Barcelona: Polígrafa, 1982, 188.
[25]Miguel Pérez Corrales. *Caleidoscopio surrealista* (Tenerife: La Página Ediciones, 2015), 35.
[26]André Breton, *Nadja*. Blok, 2014, 74.
[27]AN-A Fundación, consultado el 3-2-2026, https://an-a.foundation/una-obra-un-autor-max-ernst-2/

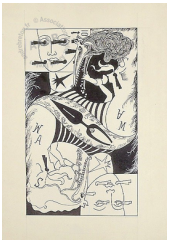
hunde sus raíces en lo primitivo más allá de lo formal. El representante del "surrealismo sincrético", atravesando otra situación inestable, en el exilio, diseña la carta de dos de uno de los adalides del surrealismo, el genio de las estrellas, Lautréamont, y la sirena del mismo palo, Alicia (en el País de las Maravillas)[28].

El homónimo de Breton, André Masson, que ingresó en la infantería francesa durante la Gran Guerra y abandonó el frente por desgaste físico y mental; ya es citado en el manifiesto fundacional. No obstante, aunque en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, publicado en 1930, es inscrito junto a otros artistas e intelectuales, entre los que consta también Ernst, considerándolos Breton, "espíritus muy distintos entre sí, pero que figuran entre los más lúcidos y audaces (…)" (Breton 2018, 168)[29]. En este mismo texto le critica, como a Max Ernst, al considerar que no estaba sacrificando sus intereses personales a la causa surrealista. Pese a las disputas, exiliado durante la Segunda Guerra Mundial, realiza dos de las tres figuras del palo que simboliza el amor, el mago de llamas, Novalis, y la sirena, la religiosa portuguesa Mariana Alcoforado.

También intervino en la concepción del *Jeu de Marseille* Jacqueline Lamba, primera esposa y madre de la única descendiente de Breton, Aube, que también tomó partido, pues además de conservar recuerdos de su niñez en espacios como el denominado "castillo de Espere-Visa" fue quien donó en memoria de Varian Fry en el año 2003 al museo Cantini la serie del *Jeu de Marseille* realizada en dicho refugio[30].

Más allá del velo poético que erige Breton sobre Jacqueline como encarnación del penúltimo de sus "amores maravillosos" — inmortalizando flechazos periódicos al insertarla en *El Amor Loco* como un símbolo, entre fragmentos poéticos a los que atribuye un sentido profético retrospectivamente — esta artista plástica realizó el as representativo de la revolución y el diseño de la carta correspondiente al genio de llamas, Baudelaire[31].

También fue partícipe Fréderic Delanglade, sin embargo, sus dos bocetos —que hibridan los emblemas de los distintos palos— se descartaron



[28]May Lorenzo Alcalá, "Wifredo Lam y el surrealismo sincrético", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 624 (2002), 115-120.
[29]André Breton, *Manifiestos del surrealismo* (CDMX: Titivillus, 2018), 168.
[30]Jean-Paul Morel, "Les jeux surréalistes", en Sheila Leirner (ed.), *O Surrealismo*, São Paulo: Perspectiva de São Paulo, 2004, 779-780.
[31]André Breton, *Nadja*. Blok, 2014, 18.

en el proyecto final, en la primera publicación que puso en circulación el *Jeu de Marseille*[32].

Por lo que fueron las únicas cartas diseñadas en Marsella durante la Segunda Guerra Mundial que no se reprodujeron fielmente por Robert Delanglade en dicho medio, según afirmó Breton en la misma fuente, la revista *VVV*, editada ya en 1943 en Nueva York[33].

Antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial, Frédéric Delanglade fue el responsable realizar parte de las pinturas murales del sanatorio de Sainte Anne, cuyo programa se fundamentaba en alegorías vinculadas al psicoanálisis, que las fuerzas alemanas arrasaron parcialmente durante contienda bélica[34]. Fue Óscar Domínguez, un lustro antes de acabar con su vida, — fin que, según Eduardo Westerdahl, profetizó en varias de sus ejecuciones artísticas[35] — aquel que pintó de nuevo las paredes de dicho espacio en el que posteriormente se estableció el Centro de Estudios de la Expresión, el departamento de Arte Psicopatológico y el Centro de Documentación sobre Artes Plásticas[36].

En las obras plásticas de Óscar Domínguez "(…) el azar adopta, frente a la ciencia o la razón, un papel de suma importancia al suponer su presunta aleatoriedad el anuncio de lo fatal en una concepción determinista de la realidad" (Álvarez 2010, 541)[37]. En este sentido, sus gouaches para el proyecto del *Jeu de Marseille*, subrayan el mismo fenómeno que la teoría de Freud, el mago del palo de las estrellas, había detectado: la irrupción de lo inconsciente como fuerza operativa. Domínguez, además de diseñar la carta del alquimista de los sueños y la del as del mismo palo, grabó en una matriz pétrea el resultado, propiciando la reproducción del singular juego surrealista con sus primeras estampas litográficas[38]. No obstante, la serie será editada en imprenta por

---

[32] https://www.andrebreton.fr/fr/work/56600100973460

[33]Jean-Paul Morel, "Les jeux surréalistes", en Sheila Leirner (ed.), *O Surrealismo*, São Paulo: Perspectiva de São Paulo, 2004, 780.

[34]Ana Hernández Merino, "De la pintura psicopatológica al arte como terapia en España. (1917-1986)" (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2011), 146-149.

[35]Eduardo Westerdahl. *Oscar Domínguez. Artistas españoles contemporáneos* (Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1971), 26.

[36]Emmanuel Guigon. *Oscar Domínguez* (Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1996), 159.

[37]Silvia Álvarez Mena, "Óscar Domínguez: El paisaje mental constructor de heterotopías", *Boletín de arte*, 31 (2010), 541.

[38]José Ignacio Abeijón (coord.). *Eduardo Westerdahl - Óscar Domínguez. Colección documental* (Madrid: Artegraf, 1999), 24.

vez primera por Robert Delanglade finalizado el armisticio, y reeditada cuarenta años después en su ciudad de origen, Marsella, por iniciativa de André Dimanche[39].

El retorno de lo figurado adquiere especial entidad en la obra de Víctor Brauner, artífice de su *Autorretrato con un ojo arrancado* en 1931. Además de en villa Air-Bel, había convivido en otros espacios con Óscar Domínguez, reunidos en el número 38 del boulevard Montparnasse, donde, antes de la ocupación nazi, en el verano de 1938, se ubicaba el estudio de Domínguez, se desató una disputa entre éste y el artista plástico Esteban Francés:

"Brauner trató de sujetar a Francés, y Domínguez, separado por otros invitados, arrojó a su contrincante un vaso, que golpeó a Brauner con tal mala fortuna que le sacó el ojo izquierdo de la órbita" (Parreño 2010, 10-11)[40].

No resulta sorprendente que se refieran a él como un "pintor-mago", aunque no realizó ninguna de las cuatro cartas que gozan del título de mago en el *Jeu de Marseille*, sino dos de las tres figuras que portan el emblema surrealista del conocimiento: el genio del palo de las cerraduras, Hegel, y la sirena, la médium Hélène Smith. La implicación de Brauner en la consecución del mazo también se anunciaba implícitamente el mismo año en que su visión se vio afectada, cuando puso el foco en un proyecto que dilató una década. En un intento de organizar la realidad, bautizó con el neologismo "anagogie" al criterio unificador con el que identifica las correspondencias "(…) entre términos alquímicos, zodiacales, astrológicos (…) que entendía como lazos secretos (…) entre todos los reinos de la naturaleza: en su obra representa la unión entre macrocosmos y microcosmos" (González 2013, 79)[41] .

4. JUGAR CON EL MEDIO

4.1. La recreación del régimen

Jacques Hérold, artista de origen rumano adscrito al surrealismo desde 1934, tras su ruptura con el academicismo y su desplazamiento a París, conectó con la poética a la

[39]Jean-Paul Morel, "Les jeux surréalistes", en Sheila Leirner (ed.), *O Surrealismo*, São Paulo: Perspectiva de São Paulo, 2004, 780.
[40]Alfonso Palacio y José María Parreño, *Víctor Brauner (1903-1966)* (Madrid: VEGAP, 2010), 10-11.
[41]María José González Madrid, "Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo" (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2013), 79.

que Breton rendía culto: la representación manifiesta de la belleza convulsiva que le es atribuida a figuras como Lautréamont o Baudelaire[42].

En Marsella, Hérold asume una función que desborda la resolución plástica de una imagen poética, — además de formular visualmente la carta del genio de la revolución, Marqués de Sade, y la sirena del mismo palo, Lamiel, una figura literaria perfilada por Stendhal — traduce las coordenadas del mazo a un dispositivo de lectura afín al de la astrología, acudiendo a fuentes de la misma naturaleza en la que se respalda la patafísica fundada por Alfred Jarry.

En 1942 concibe *La Rue du Tarot* en un soporte bidimensional, inscribiendo un círculo cuyo eje, si en la carta astral tradicional sería la Tierra, es una imagen que evidencia que la potencia no reside en los términos sino en su colisión, que emerge de las indicaciones que da Lautréamont en el sexto de los *Cantos de Maldoror*:

"Dirigíos al lugar donde se halla el lago de los cisnes; y más tarde os diré por qué hay en la bandada uno completamente negro, cuyo cuerpo, que soporta un yunque coronado por el cadáver en putrefacción de un cangrejo paguro, inspira con razón desconfianza a sus restantes compañeros acuáticos" (Lautréamont 2006, 169)[43].

Heróld mantiene la parcelación propia de la herramienta astrológica, sin embargo, el círculo, en lugar de ordenar doce signos zodiacales, invoca doce astros que arrojan luz sobre uno de los cuatro elementos del surrealismo: el conocimiento, el sueño, el deseo y la revolución. Como en la carta astral, lo determinante no es el signo en sí, sino su posición relativa, el ángulo que traza respecto a los demás, la relación que establece en una estructura cuya única constante es la transformación. Del mismo modo, las cartas del *Jeu de Marseille* no operan como unidades cerradas, sino como puntos de interacción entre planos. Igual que no se define la astrología en los elementos aislados, sino descifrando la red que estos configuran, las analogías con el tarot tampoco son estrictamente formales, cuando el *médium* interpreta las cartas, no lee símbolos estables, sino las relaciones activadas en la tirada.

Aunque Breton establece una escala jerárquica — que se imprime también en la edición de André Dimanche — en el número del almanaque *VVV* publicado el 19 de marzo de 1943, al determinar que, a partir del as, la escala se mantiene de la siguiente

[42]André Breton. *El amor loco* (Madrid: Alianza, 2008), 22-23.
[43]Lautréamont. *Los cantos de Maldoror* (Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza, 2006), 169.

manera: genio, sirena, mago, diez, etc; en la *Rue du Tarot*, la definición del arquetipo se suspende[44].

La apropiación del diseño de Alfred Jarry responde a esta misma lógica, la figura excéntrica por definición, el icono que legó a las vanguardias, Ubú, es reinscrito en el *Jeu de Marseille* por partida doble, ocupando el rol que las barajas habituales reservan al comodín, o el espacio análogo al del loco en el *Tarot*, aquella instancia cuyo rol es disolver la jerarquización de la estructura que fija su condición[45].

Su presencia es una consecuencia natural, Ubú ya habita ese margen antes de integrarse en el mazo al ser constituido el *Verdadero retrato del señor Ubú* por Jarry, una efigie impersonal que reproduce conductas universales, una figura atemporal representativa de su tiempo, que pone en evidencia las estructuras propias de la civilización adhiriendo a las leyes que comúnmente la constituyen su radical estatuto en términos de expresión.

Jarry "(…) se declara, no sin cierta dosis de soberbia, continuador del Lautréamont de los *Chants de Maldoror,* atacado por una especie de «iluminación»" (Alique 1980, 9)[46]. Inspirándose en un escrito redactado por Charles Morin en 1885 denominado *Les Polonais,* que leyó durante su formación en el Liceo de Rennes, redacta una pieza teatral cuya representación trasciende el escenario al que se adscribe al apropiarse de formatos de calado popular como los dos almanaques publicados en 1899 y 1901 respectivamente[47]. En este último, publicado en la *Revue Blanche* el primer día del siglo XXI, una vez consolidada la gracia de su obra Jarry se refiere a la patafísica del personaje, "(…) dicho con más claridad, a su disposición para disertar *de omni re scibili*, lo mismo con conocimiento de causa que desde el más completo absurdo, pero en este último caso siguiendo una lógica tan irrefutable como la del demente (…)" (Jarry 1980, 290)[48].

---

[44]Sculpture 1940, consultado el 4-2-2026, https://sculpture1940.com/wp-content/uploads/2018/03/Vente-BRETON-1.pdf
[45]Ibidem.
[46]José-Benito Alique (trad.), *Todo Ubú*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1980, 9.
[47]Ibidem, 335-341.
[48]Alfred Jarry, "Anuncio del segundo almanaque", en José-Benito Alique (trad.), *Todo Ubú*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1980, 290.

Ubú, coronado rey de ningún lugar y de todos a la vez, es un eslabón que desencadena una lógica que ya desborda la literatura al inaugurar una la ciencia de los remedios imaginarios, que anticipa la fundación en su homenaje del Colegio de Patafísica en 1948.

> Jarry se identifica vital y totalmente con su personaje y en línea de Gerard de Nerval (…) Baudelaire, Lautréamont y Rimbaud, coloca la poesía en el primer rango de su existencia privada, consiguiendo hacer de ésta el mejor de sus poemas (Alique 1980, 11)[49].

Estas disposiciones dan forma al *Primer Manifiesto del Surrealismo*, el gestionamiento de Ubú como agente en el juego surrealista es inminente y estructural, en el *Jeu de Marseille* su función podría aproximarse a la de arrojar "a las reivindicaciones de todo un pueblo un rumbo parcial e irrisorio", probablemente: "(…) incapaz de desfallecimientos, jugará ganando sobre el tapete de todos los desfallecimientos. Será realmente elegido" (Breton 2018, 50-51)[50].

Si bien Breton no camufló el recorrido teórico que atraviesan sus composiciones, las coordenadas no fueron fijadas en estos términos sino en pleno exilio, cuando perfila un tercer manifiesto del surrealismo que no clausura— publicado en el mismo medio que el *Jeu de Marseille* —en el que inscribe a Jarry y Lautréamont en: "Los partidos: lo que está o no está *en la línea*". (Breton 2018, 165). Donde deposita su esperanza en estos puntos de referencia que despliega en retrospectiva[51].

Fallecido siete años antes de la Gran Guerra, Alfred Jarry no deja de ser convocado en espacios de disidencia intelectual, sus manuscritos y obras gráficas inspiran múltiples propuestas revolucionarias como la *Antología del humor negro* — una selección de textos entre los que figuran algunos de ciertas figuras reinscritas en el *Jeu de Marseille*, además de Jarry: Sade, Lautréamont o Carroll; y de artistas coetáneos a Breton — cuyos intentos de publicación fueron reprimidos por el gobierno de Vichy en 1939. Breton esquivó la censura en 1940 antes de abandonar la capital de las vanguardias artísticas y asumir el rol de médico auxiliar durante la Segunda Guerra Mundial, y publicó la primera edición de esta compilación de fragmentos poéticos de autores cuyos escritos fueron condenados a la hoguera por agentes de regímenes autoritarios. Aunque el mismo régimen se interpuso en la circulación de obras que se materializan en el mismo contexto que el *Jeu de Marseille*, como *Fata Morgana*,

[49]José-Benito Alique (trad.), *Todo Ubú*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1980, 11-15.
[50]André Breton, *Manifiestos del surrealismo* (CDMX: Titivillus, 2018), 50-51.
[51]André Breton, *Manifiestos del surrealismo* (CDMX: Titivillus, 2018), 165-166.

compuesta por Breton en 1941 "(…) que, sin autorización de la censura, aparecerá en 5 ejemplares con ilustraciones de Wifredo Lam (…)" (Velázquez 2014, 17).[52]

Las palabras de Breton que acompañan la recepción del *Jeu de Marseille* determinan la apertura del marco interpretativo y recreativo, al depositar su confianza en juegos nuevos definidos a partir de la baraja, y en su capacidad de guiar todos los juegos antiguos[53].

[52]José Ignacio Velázquez (trad.), "Breton tras Nadja (1929-1966)", en André Breton, *Nadja*, Blok, 2014, 16-17.
[53]Sculpture 1940, consultado el 4-2-2026, https://sculpture1940.com/wp-content/uploads/2018/03/Vente-BRETON-1.pdf

4.2. La “catedral nómada”

4.2.1. Los naipes

En 1379 el cronista Giovanni di Iuzzio di Covelluzzo registra la presencia en Viterbo de un juego que encaja con el concepto, denominado “naib”, al que atribuye un origen sarraceno[54]. Si bien la mayoría de las teorías coinciden en que el factor árabe entra en juego en el término naipe, aunque gran parte de los intelectuales defienden que éste deriva de “nā´ib” (representante o figura), algunos sugieren la influencia de la voz árabe “ma´íb”, que significa “censurable”, (FUENTES NOTAS Y ESCRIBIR BIEN TÉRMINOS), hipótesis que se alinea con las condiciones que limitan el desarrollo del medio, explotado en circunstancias en las que hasta lo lúdico es materia a legislar por las autoridades temporales y espirituales.

Algunos investigadores indican que los naipes penetraron en occidente a través de la ruta de la seda, otros precisan que el juego apareció “(…) en China en el siglo XII y llegó a Europa con la conquista árabe de la España visigoda” (p.14[55]). Aunque no se puede afirmar sin cautela el origen de este dispositivo, indudablemente, se trata de un producto resultante de procesos sincréticos desenvueltos en un sustrato cultural pronunciadamente heterogéneo.

Consecuencia de la Revolución Francesa, los hijos Fournier, François y Lázaro, dejaron atrás el taller de imprenta familiar y se instalaron en la Península ibérica; propusieron la reconfiguración del diseño de la baraja más antigua producida en Europa, la española. Con la colaboración de la Escuela de artes de Vitoria en el diseño del mazo número 1, en circulación desde 1877, situaron el juego, no sólo en el panorama cultural, sino en el podio, al serle otorgado en 1889 “(…) el premio de Bronce en la Exposición Universal de París.”[56] Esta labor de serialización no hace sino reproducir la reorganización del orden establecido en la Revolución Francesa, que además tiene su reflejo en la baraja tradicional, pues se “destrona también a la monarquía de los naipes y

54 https://www.researchgate.net/publication/398622311_Face_to_Face_with_Argentinian_Truco_Origins_and_Evolution p. 73

55 https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/64915/2_Baraja%20española.pdf?sequence=2

56 https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/64915/2_Baraja%20española.pdf?sequence=2 p. 14

celebra a las figuras populares, personajes y virtudes, coherentes con sus ideales (…)" p. 45[57].

El *Jeu de Marseille*, en el que subyace parcialmente la lógica de la baraja de naipes, se asienta en esta tendencia de *aggiornamento*, pues, aunque el mazo finalmente se articula del mismo modo, es reformulado estéticamente, y tanto las figuras como los medios que pone en jaque responden a los tiempos

QUIZÁ SE PUEDE ESTABLECER ANALOGÍA CON "ESTAMENTOS" QUE BRETON FANTASEABA IMPONER EN UNA SOCIEDAD QUE DEBÍA REFORMULAR SUS ESTRUCTURAS. CONFESIÓN DE BRETON ("¿De gobierno? No, pero sí de gestión, digamos, de una gestión menos insensata de los intereses humanos. Pensaba que habríamos podido, al menos en buena parte del mundo, intentar constituir unos Estados generales de otro tipo, en los que los tres órdenes antiguos serían sustituidos por tres nuevos, pongamos (a la espera de un estudio más en profundidad del problema): técnicos y científicos, educadores y artistas, trabajadores de la ciudad y del campo") (pp 649-650). https://es.scribd.com/document/592121423/Breton-Andre-Pleamargen#content=query:Antología%20del%20humor%20negro,pageNum:563,indexOnPage:0,bestMatch:false

4.2.2. El Tarot de Marsella

Las correspondencias entre el *Jeu de Marseille* y el *Tarot de Marsella*, popularizado durante el mandato de Napoleón Bonaparte no son sólo geográficas[58].

Las líneas de investigación destinadas a esclarecer el incierto germen del Tarot se cruzan con aquellas que tratan de desentrañar las raíces de los naipes. Algunos investigadores han señalado como posibles puntos de partida: desde el primer libro de la historia de Asia Oriental, el *I Ching*, trazado con fines adivinatorios, hasta prácticas primitivas como el " (…) Chaturaji hindú, un juego que provocó la creación del ajedrez, y que después derivó en una serie de cartas (…)" (p.3)[59]

---

[57] https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/es/article/view/15110/20793

[58] https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3831375.pdf p. 230

[59] https://files01.core.ac.uk/download/289972397.pdf

Si bien, en primera instancia, se barajan escenarios muy dispares y procesos difusos que resultaran en la consecución de un mazo definitivo; en el contexto europeo se registra a finales de la Alta Edad Media su adopción con emergencia por aquellos que no se cerraban al horizonte pintado por las autoridades intelectuales, cuando "(…) los cultos que sostenían los conocimientos ajenos a los del cristianismo, empezaron a buscar maneras de transmitir su sabiduría en secreto, bajo apariencia de cartas inocentes, que bien pudieron albergar los contenidos del Tarot" (p.4)[60]

En el siglo XV, cuando circulan las primeras estampas xilográficas "que además fueron naipes"[61] (p.5), se configuran piezas, como el *Tarocchino de Bolonia*, atribuido a Francesco Fibbia, que atestiguan la instauración de esta práctica en las cortes europeas. Según el experto en el campo que nos ocupa, Michel Dummett, en ese mismo siglo surge el *Tarot de Marsella*. Sin embargo, el modelo iconográfico no se asienta en el imaginario colectivo hasta 1761, cuando Court de Gébelin lo desplaza a objeto de la industrialización[62] mientras le atribuye cualidades esotéricas en *Monde Primitif*.[63] En el octavo volumen de esta obra enciclopédica, Gébelin despliega el primer tratado de dicha naturaleza vinculado al tarot, retrotrayéndose a culturas primitivas con el fin de esclarecer los fundamentos de esta cuestión cuyo origen y etimología aún no se ha resuelto. Dos siglos después, los surrealistas se interesan también por las cualidades mágico-religiosas de los artefactos primitivos y no estrictamente por elementos formales absorbidos por corrientes de vanguardia como el cubismo.

En el siglo XXI, Marianne Costa y Alejandro Jodorowsky publican tras décadas de estudio conjunto *La Vía del Tarot,* una obra cuyo surgimiento fue alentado por el surrealismo, que determinó la resignificación del propio *Tarot de Marsella*. Jodorowsky, tras mantener su primer contacto, por mediación de la artista surrealista Leonora Carrington, con la versión del tarot generada por el ocultista Arthur Edward Waite; sumido en las reuniones donde se desarrollaba el arte de vanguardia, apunta que al coincidir con Breton en el café la Promenade des Venus y mostrarle esta versión del juego, el poeta surrealista sentenció: "Éste es un juego de cartas ridículo. Sus símbolos son de una lamentable obviedad. No hay nada profundo en él. El único Tarot que vale es

[60] https://files01.core.ac.uk/download/289972397.pdf
[61] https://files01.core.ac.uk/download/289972397.pdf
[62] https://files01.core.ac.uk/download/289972397.pdf (p.5)
[63] (P. 18 JODOROWSKY)

el de Marsella. Esas cartas intrigan, conmueven, mas nunca otorgan su intrínseco secreto. En una de ellas me he inspirado para escribir Arcane 17". [64]

5. JUGAR CON EL TIPO

5.1. Arcanos en clave surrealista

El *Tarot de Marsella* que Breton ensalzó tras desacreditar versiones simbólicamente cerradas, no era otro que el reinventado en 1930 por Paul Marteu, al que Jodorowsky dedicó treinta años de investigación al suponerlo el renuevo de la "catedral nómada" más fiel al tarot original.[65] Está conformado por setenta y ocho cartas designadas con un término que " (…) deriva del latín *arcanum*, que significa «secreto»" (P. 51 JODOROWSKY).

TÉRMINO IMPORTANTE PARA PARACELSO

Veintidós de ellas, los arcanos mayores, están ordenadas por un sistema de numeración aditivo, a excepción de El Loco, arquetipo al margen de la secuencia. Este último, que según Jodorowsky, fue incorporado a la baraja popular otorgándole un valor variable, véase, de comodín; es UBU REY

El arcano mayor que inicia la serie del *Tarot de Marsella*, es El Mago (I) — cuadruplicado en el *Jeu de Marseille* —, el cual, "(…) a través de su labor creativa, establece una relación directa entre lo que emana del cielo y la dimensión terrestre, (…) transfiere las cualidades del cielo a los objetos materiales" (p.6)[66].

La Estrella (XVII), que guió a André Breton en la escritura de *Arcane 17*, una obra publicada en 1944 en la que reúne gran parte de las coordenadas que pautan las primeras cartas del surrealismo, será también reinterpretada en la escena surrealista. Sin embargo, no se asume como una figura celeste, en oposición, se equipara al ser marino mítico de origen nórdico, Melusina. Bajo el código surrealista volcado en el *Jeu de*

[64] Pp. 18-19 JODOROWSKY
[65] JODOROWSKY PP. 23-25
[66] https://files01.core.ac.uk/download/289972397.pdf

Marseille, se traduce en cuatro figuras representativas que interpretan el papel de la sirena, actualizada como una "mujer-niña" en contacto con lo maravilloso que, sumergiéndose en las profundidades, canaliza "(…) en el estado de transparencia absoluta, el otro prisma de visión del que se rehúsa obstinadamente a dar cuenta, porque obedece a leyes muy distintas, de las que el despotismo masculino debe evitar divulgar a cualquier precio" (ARCANO p.69).

Por otro lado, en *Arcane 17*, arroja luz sobre la consideración del genio como agente bajo la óptica del surrealismo. Este arquetipo, no presente en el *Tarot de Marsella*, es incorporado en el *Jeu de Marseille* al proyectarse en cuatro personajes históricos percibidos como maestros, que presiden "(…) secretamente esta alquimia (…). Esa vida que va más allá de los seres y que a muy pocos les es posible concebir como real, y con mayor razón vivirla, en tanto interfiere con la otra" (P. 86 ARCANE).

5.2.

Dobles espejos

Las correspondencias entre el Tarot de Marsella y el Jeu de Marseille son estructurales y formales, Jodorowsky indica que el tarot funciona como un espejo, pero el Jeu de Marseille no solo refleja las tensiones sino que contenido y forma se corresponden ya que visualmente la imagen se articula bajo esta lógica